

CARL A. WILLEMSSEN, *Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua*. Ein Denkmal hohenstaufischer Kunst in Süditalien. Insel-Verlag, Wiesbaden 1953. 110 Seiten, 108 Abbildungen auf Tafeln. Leinen DM 30.—

Das Tor von Capua gilt seit je, eigentlich schon seit seiner Erbauungszeit (1234 bis 1239), als ein Wunderwerk und als Hauptschöpfung Friedrichs II. Fremde und Italiener haben es gepriesen und seinen Ruhm verbreitet; die Stadt Capua hat es in Ehren gehalten und dem „schwäbischen“ Kaiser ein treues Andenken bewahrt (D. Salazar). Verständnisloses ausländisches Kriegsvolk hat es mutwillig demoliert. Diesem Denkmal des Staufers in Italien hat C. A. Willemsen mit seinem prachtvoll ausgestatteten Buch seinerseits ein Denkmal gesetzt.

C. A. Willemsen ist Historiker, und so ist dieses Buch in erster Linie die *Edition* des Monuments — und zwar eine Edition im Sinne des Historikers, der gewohnt ist, Urkunden zu edieren. Das heißt: *es ist eine quellenkritische Ausgabe*. Es sind die zeitgenössischen Schriftquellen wirklich Wort für Wort kritisch geprüft, und es ist mit der gleichen Sorgfalt das Tor in seinem gesamten Baubestand, von den Fundamenten an und von allen Seiten und in jedem einzelnen Stein und jedem losen Fragment untersucht worden; jede irgendwie erreichbare schriftliche oder zeichnerische Nachricht über das spätere Aussehen bzw. das nachmittelalterliche Schicksal des Gesamten wie seiner Teile wurde herangezogen und in vorbildlicher Weise ausgewertet. W. gibt also tatsächlich abschließend den Bestand wieder: sowohl in der textlichen Aussage als auch in den von ihm selbst aufgenommenen und Bauwerk und Skulpturen erschöpfend erfassenden Bildern des Tafelteils. Das gleiche gilt für die Rekonstruktion des Nichtmehr-Vorhandenen: zuverlässig in der Exaktheit und überzeugend in der vorsichtigen Auswertung und Bewertung von steinerner und schriftlicher Überlieferung.

Es spricht für die Größe und Wirkungskraft des Denkmals über die Jahrhunderte hinweg, wenn ein angesehenener Verleger einem nur in Fragmenten erhaltenen Kunstwerk ein derart stattliches und opulent ausgestattetes Buch widmet. Gelingen konnte ein solches Unternehmen nur, wenn erstens der Verfasser fachlich für das Thema ausgewiesen war (und W. hat sich ja durch seine Bücher über Apulien, das Falkenbuch, die Gedichte des Staufers usw. tatsächlich ausgewiesen!) und wenn zweitens zu einem ein größeres Publikum ansprechenden „schönen“ Tafelteil ein Text geschaffen werden konnte, der Größe und Bedeutung des Monuments wirklich gegenwärtig zu machen verstand. Diese schwierige Aufgabe hat W. glanzvoll gelöst. Er hat den für eine kritische Edition nun einmal notwendigen wissenschaftlichen Arbeitsapparat in einen kleingedruckten, 27 Seiten umfassenden Anmerkungs- und Zitatenteil von 235 Nummern hineingebracht: dort befinden sich *alle* Belege, seien es Urkundentexte in Originalfassung, seien es Zitate aus älteren Werken über das Tor bzw. kritische Bemerkungen zu Details der vorausgehenden Forschung, sei es auch die dankbare Würdigung vorbildlicher oder wegweisender älterer Arbeiten (Shearer!). Trotz dieser Entlastung mußte doch im Text die eigentliche Auseinandersetzung und die Begründung der eigenen Meinung erfolgen: es ist W.'s besondere Leistung, daß er das nicht nur in einem guten Deutsch niedergeschrieben hat, sondern die Gesamtdarstellung so beschwingt, ja



erregend formuliert hat, daß der Leser auch ohne die Abbildungen das Großartige, ja unerhört Einmalige der Schöpfung Friedrichs II. begreift. Er folgt dem Verf. überzeugt zu der Deutung des Portals auf eine Art „Ecclesia Imperialis“ (S. 68) und auf eine „Steinere Gloria der Justitia Imperialis“ (S. 71).

Die Betonung, daß es sich in diesem Buch im Grunde um eine *Edition* nach den strengen Maßstäben des Historikers handelt, geschah, um Mißverständnisse von kunsthistorischer Seite aus auszuschließen. Denn es ist bekanntlich *nicht* die Aufgabe einer Edition, Theorien zu entwickeln. Deshalb gibt dieses Buch auch keine Auskunft über einige speziell kunsthistorische Anliegen, etwa über das Verhältnis der Skulpturen von Capua zu der älteren süditalienischen Plastik unter Friedrich II., an seinen Kastellen oder an den Kirchen. Gelegentlich nur — und wie impulsiv aus der Begeisterung für seinen Gegenstand — verläßt W. die Editionsebene zugunsten von Interpretation und kunsthistorisch-stilgeschichtlicher Beurteilung. So etwa hinsichtlich der Kaiserstatue und des verschollenen, von Langlotz in einem Abguß des 18. Jahrhunderts wieder entdeckten Kopfes des Kaisers (bzw. der Raumerschen Gemme). W. sagt, „es steht sicher fest“, daß die Kaiserstatue nach einem antiken Vorbild geschaffen sei (S. 35), und er stellt bekümmert die Frage, welches Kaiserbildnis wir wohl besitzen würden, wenn der Kopf im Original erhalten und dann wie die Büsten des Tores von Stuckergänzungen befreit worden wäre — und er möchte sich den Kaiserkopf wie jenen Laureatus aus Castel del Monte in Bari vorstellen (S. 38). Dieser Wunsch ist nur zu gut verständlich. Doch: wir durften hier — und das gibt W. abschließend auch zu (S. 66) — kein anders geartetes „Bildnis“ erwarten. Schon die Freilegung der Büsten der „Richter“ erwies sie ja als viel weniger porträtthaft, als immer behauptet wurde, und W. verneint bei ihnen auch sehr energisch jede Bildnisabsicht oder gar Benennbarkeit nach einer historischen Persönlichkeit. So ist denn entsprechend diesen Büsten von „Richtern“ die Statue Friedrichs nur „das Bild des Kaisers“. Ein Zeichen also — nicht etwa ein Symbol, aber eben doch ein Herrschaftszeichen! Der Kaiser thront wie auf seinen Siegeln; Haltung, Gewandanordnung und die Attribute entsprechen den Siegeln. Eigentlich ist die Statue nur das (in den Stilformen der campanischen Plastik) ins Dreidimensionale übersetzte zweidimensionale Siegelbild. Es ist die *Imago Caesaris*, wie sie in seiner Kanzlei bei der Ausfertigung der Urkunden als Herrschaftszeichen in Wachs geprägt wurde (man sollte einmal eine Fotomontage vom Torso und dem Gipsabguß des Kopfes vornehmen!). In diesem allgemeinen Sinne ist es „der Kaiser“, wie er jugendlich und in einem Idealtypus auf den Goldmünzen der Augustalen erscheint. Deshalb können wir nicht erwarten, „in ein ganz anderes Kaiserantlitz zu schauen“ (S. 41), auch ist der Gipsabdruck nicht eigentlich „ausdruckslos und leer“. Gewiß, zum Zeitpunkt des Abgusses um 1775 war das Original vermutlich schon an Fehlstellen ausgebessert, aber m. E. könnte der Kaiser in der Funktion der Brückentor-Statue, als „Manifest des Kaiseramtes“, gar nicht anders erscheinen, denn trotz aller „Glätte“ entspricht der Abguß sehr wohl dem Kopf Friedrichs II. etwa auf seinen Goldbulln (Abb. 5): dort finden wir das volle, jugendliche, „glatte“ Gesicht, das lose Lockenhaar, die niedrige Krone. Zwar ist der Abguß keine authen-



tische Urkunde, aber für seine Stilformen ist es gewiß kein Zufall, daß der (ungefähr gleichzeitig entstandene) Johannes am linken Reimser Westportal (Abb. 3b) in der Bildung des Kopfes so verwandte Proportionen und einen ähnlichen „glatten“ Ausdruck zeigt — eine staufisch-südtaliesische Replik dieses Typs besitzen wir in der Kaiserkopf-Konsole im Castel Maniace in Syrakus (Abb. 4a). Und die vermißten, dunklen, beschatteten Augen (S. 40, Tafel 40) stellen sich sofort ein, wenn man den Abguß nicht im zerstreuten Licht eines Innenraumes photographiert, sondern im Freien unter der hochstehenden südlichen Sonne (Abb. 3a und 4b).

W.'s Buch ist eine Edition, wie der Kunsthistoriker sie leider von nur allzuwenigen Kunstdenkmälern besitzt. Auf dieser Grundlage wird eine noch zu schreibende Geschichte des eigentlich Staufischen in der südtaliesischen Plastik fußen können. Dann, nämlich im Vergleich mit den anderen zeitgenössischen, älteren oder jüngeren Werken, wird sich — unbeschadet der Einmaligkeit und Größe der Gesamtanlage — der künstlerische „Wert“ der Skulpturen ermessen lassen. W. gibt nur einmal (Anm. 202) einen flüchtigen Hinweis auf Lagepesole; in Zukunft können auch die Skulpturen der Kirchen von Bari aus dem frühen 13. Jahrhundert herangezogen werden (dagegen wohl kaum Bamberg, Anm. 200). Erörtert werden kann nun die Frage, ob denn wirklich die Plastik unter Friedrich II. nur eine „intellektuelle“ und keine echte Renaissance war („classicismo intellettualistico, letterale e altezzosamente mastodontico, irrimediabilmente senza avvenire“), wie es die Autoren des Kataloges zur Ausstellung „Sculture lignee nella Campania“ (Neapel 1950, S. 29) meinten, auf der die restaurierten Büsten von Capua zum ersten Mal der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Zu untersuchen ist die Frage der Etagen-Anordnung am Capuaner Tor in ihrem Verhältnis zu dem nach dem Krieg freigelegten Nordportal der Kathedrale zu Foggia (in der unteren Zone im Tympanon: Madonna und Heilige; darüber auf der nackten Wand: ein rätselhafter Reiter, eingerahmt von Simson mit dem Löwen und einem Bischof; darüber bekrönend Gottvater, flankiert von zwei langgewandeten fliegenden Engeln; und schließlich ganz oben zwei Greifen). — Rätselhaft ist zunächst noch das Motiv der Voluten an den Turmbasen (vgl. Cercina-Grab 1249, Kanzel im Dom zu Pisa, Hochaltar des Florentiner Baptisteriums 1313/14).

Das Buch von W. erweckt einerseits das Gefühl der Trauer um das anscheinend unwiederbringlich Verlorene (Statue der Nike?, Reliefs der Siege und Triumphe des Kaisers?), aber auch das des Stolzes auf das noch Vorhandene und das der Bewunderung für das durch Willemsen wieder Vorstellbare. Sein Buch hat das *Außerordentliche* dieser vielleicht von Friedrich II. selbst angeregten oder redigierten Anlage (S. 8) deutlich gemacht — von der vollendeten meisterlichen Steinbearbeitung, von der Neuschöpfung der „Büste“ bis zu dem eigenartigen Verschmelzen der drei Stilelemente: Antike, Campanisch-Apulische Protorenaissance, Zisterzienser-Gotik, aus dem Größe und Schönheit des Denkmals erwachsen sind.

Hans Wentzel